PRATIQUES n° 50, Juin 1986

D'UNE RUPTURE INTÉGRANTE
Avant-garde et transactions symboliques

Pascal DURAND

Rimbaud, 1873 :

« Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules ; contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naïfs. » (1972 : 106).

Si l'auteur d'*Une Saison en enfer* anticipe les avant-gardes littéraires du siècle suivant, au point de prendre figure, pour celles-ci, de référence obstinée, incontournable et quelquefois importune, sans doute le doit-il avant tout, comme on l'a plus d'une fois indiqué, à son souci d'instaurer un verbe dynamique, lui-même anticipatif, qui fût par excellence l'instrument d'un *« multiplicateur de progrès »* (ci-devant poëte) : « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle *sera en avant.* » (1972 : 252). Il semble toutefois que l'on ait moins aperçu que son devancement du grand écart avant-gardiste se marque tout autant dans cette déclaration épinglée en commençant, où, de manière « égarée au possible », la contestation de l'espace culturel reconnu (« les célébrités de la peinture et de la poésie moderne ») passe en priorité par une prise en charge, inédite et provocatrice, de ce qui, par l'extérieur, en dessine les frontières — passe, en somme, par une reconnaissance de cela même qui, traditionnellement, *reste en marge.* Qu'on y prenne garde, en effet : il y a là bien davantage qu'une délectation naïve et attardée aux productions triviales (le jeune Rimbaud proche encore des « contes de fées » et des *illuminations* de son enfance) ou qu'un simple aveu exprimant à l'imparfait une inclination désuète, déjà révolue. Le geste relève en fait d'une lucidité extrême (quant aux mécanismes de production de la Valeur symbolique) : s'indique par lui qu'une échappée hors de la Littérature ne peut s'opérer qu'au prix d'une stratégie d'*écart* volontaire, calculé, *vers* l'autre de la Littérature, qui la détermine négativement, sous la marque générique, infamante, de para ou d'infra-littérature. L'essentiel d'un tel écart — qui est, dans l'ordre culturel, « révolution de mœurs, déplacement de races et de continents » (1972 : 106) — réside toutefois moins dans la finalité problématique d'un point d'aboutissement, que dans le mouvement même qui l'emporte (qu'il emporte) : dans le fait, non tant qu'il pointe un au-delà du littéraire, mais qu'il lève une barrière, trouble une économie, insinue une faille dans la clôture du champ symbolique. Encore faut-il, pour en apprécier tout l'impact et la portée critiques, le replacer en contexte et dans l'économie qu'il conteste, sinon invalide.

1. La Littérature et son Autre

Le geste rimbaldien, dont on vient d'esquisser le mouvement, intervient en premier lieu dans une époque qui voit l'achèvement du processus d'institutionnalisation de la littérature, tel qu'il s'est amorcé, en France, sous le romantisme et précipité, après 1850, avec l'émergence de l'école parnassienne (1). A la suite de P. Bourdieu (1972), rappelons rapidement que si l'espace littéraire a conquis, au cours de ce processus, un statut *relativement* autonome dans le corps social, il s'est de surcroît clivé en deux secteurs de production, fonctionnant selon des logiques et des valeurs divergentes : d'une part, un *champ de grande production* (i.e. les littératures de masse) obéissant à des impératifs d'ordre essentiellement économique (rencontre d'une vaste demande, rentabilité immédiate, reproduction accélérée) ; d'autre part, un *champ de production restreinte* (œuvres produites pour les pairs, soumises à la seule appréciation d'une élite), où prévaut une dénégation de l'économique et dont les agents entendent ou prétendent satisfaire, exclusivement, aux exigences d'un code esthétique. Ainsi, le champ symbolique se différencie en deux sous-champs qui ne sont pas, à proprement parler, dans une relation d'antagonisme (il y faudrait, dans le conflit, une *réciprocité)* mais dont l'un — la sphère restreinte — refuse la valeur esthétique aux productions de l'autre, lequel se trouve dès lors, en dépit (en raison) de sa vocation de masse, marginalisé, minorisé, au sein de l'appareil littéraire.

Cette singulière minorisation, dont on perçoit qu'elle comporte, à l'évidence, un enjeu de distinction sociale, participe en fait d'une stratégie spécifique : en disqualifiant les productions de masse au nom de leur soumission immédiate à l'économique, la sphère restreinte tout à la fois conforte sa position dominante et occculte sa dépendance médiate envers les mécanismes du marché : sa dénégation de l'économique passe ainsi par une désignation insistante de la compromission de l'autre. Le criterium littéraire se définissant au sein du secteur dominant, les littératures populaires sont donc rejetées au nom d'un code de valeurs à l'élaboration duquel elles ne prennent aucune part, sinon purement négative : la valeur s'institue dialectiquement en déterminant une non-valeur ; la Littérature se légitime en refoulant ces productions hors de l'espace de la légitimité, au rang de « para-littératures ».

Avec ce code dont elles subissent l'emprise et le pouvoir d'exclusion, les littératures de masse entretiennent cependant une relation des plus ambiguës. D'une part, il est assumé par elles au titre de *code de référence* (2). De là, souvent, leur dimension « sauvage » et triviale : elles se tiennent, vis-à-vis des modèles consacrés, dans un rapport d'imitation déférente ou de démarquage, dont la manifestation au plan des textes consiste en un curieux effet de *patchwork :* les produits de l'esthétique légitime sont, en quelque sorte, *cités,* leurs thématiques dévoyées en une série de lieux communs parfois mal assortis et leurs techniques banalisées en « recettes » ou reprises en charge comme autant de signes visibles, exhibés, du *littéraire.* Mais, d'autre part, cette imitation réductrice comporte aussi, de façon latérale, une dimension *critique :* en démarquant la littérature légitime, les productions dominées joueraient, envers

---

(1) Sur les déterminants et les différents moments historiques de ce processus, voir l'ouvrage de J. Dubois (1978).

(2) Je forge cette expression par analogie avec celle de « groupe de référence » désignant le groupe social « auquel l'individu s'identifie et qui peut être différent de celui auquel il appartient. » (Cazeneuve et al., 1972 : 234).

celle-ci, le rôle d'un «miroir» oblique et révélateur, où elle découvrirait dans ses usages et ses techniques, un ensemble de clichés convenus et dans sa position esthético-formaliste, une simple posture. Sous l'effet de la parodie, le code est dévoilé comme code et perd, du même coup, son autorité de *nature*. Ainsi se produirait, du côté de ces textes non-légitimes, une sorte de *dérision de la valeur* (3).

Demeurant à vrai dire en l'état d'implicite (et d'inconscient) dans les productions de masse, cette dérision va cependant être délibérément activée par l'opération dont Rimbaud pose le geste inaugural, qui les *reconnaît* aux dépens de la littérature reconnue et inverse donc, de manière radicale, l'ordre traditionnel des valeurs. Plutôt «les peintures idiotes» et les «rhythmes naïfs» que «les célébrités de la peinture et de la poésie moderne». A bien y regarder, l'opération consiste à disqualifier la culture légitime en valorisant ce que celle-ci disqualifie, à retourner contre elle la dialectique de la valeur sur laquelle se fonde, du moins en partie, sa position dominante : la valeur s'altère, en somme, par une stratégie visant à légitimer l'autre de la valeur.

La portée subversive de la démarche rimbaldienne est redoublée, après coup, par cela même qu'elle s'inscrit dans un moment où le système des valeurs symboliques se trouve à la veille d'une crise profonde, surdéterminée, comme l'a souligné M. Angenot, «par le développement extrêmement rapide, après 1880, du *journal* et de l'imprimé périodique» (1984 : 83). Très demandeuse en textes faciles et accrocheurs (feuilletons, nouvelles, chroniques, etc.) qui sont généralement repris en volume après parution quotidienne, la grande presse provoque une inflation du marché de la librairie et, par là, fait encourir à la littérature légitime un double risque : d'une part, elle tend à noyer celle-ci dans une surproduction industrielle d'imprimés médiocres, qui banalise le support prestigieux du livre ; de l'autre, elle menace, de par son hégémonie grandissante, l'objet-livre lui-même. Aussi la formation de l'esthétique symboliste — vouée au culte de la rareté — doit-elle, en partie, être réinterprétée comme une «stratégie de défense» dont l'enjeu fut d'assurer, «contre l'irruption envahissante de l'écriture journalistique» (Angenot, 1984 : 83) et la multiplication des productions triviales, la sauvegarde du livre et de la littérature.

Une seconde stratégie de défense, dont les effets porteront à plus long terme, aura été, à mon sens, de ré-assurer les cloisonnements de l'espace symbolique, afin de les rendre plus «étanches», plus efficaces à maintenir la pureté des pratiques et leurs différences distinctives, qu'il s'agisse des frontières entre les genres ou du clivage entre production pour élite et production de masse. L'un des signes en est que l'époque symboliste voit la fin du règne des grands polygraphes, dont le romantisme a été l'ultime et prestigieux avatar ; désormais, il n'est plus guère possible, sauf à encourir le soupçon de ses pairs, d'être tout à la fois poète et romancier et dramaturge : on est poète ou romancier ; plus question, non plus, de jouer sur deux tableaux et deux publics, comme le faisaient encore Hugo (poète des *Contemplations* et feuilletonniste des *Misérables)* ou Balzac *(La Comédie Humaine* et les contes fantastiques) (4).

---

(3) Voir sur ce point, dans ce même numéro, l'article de J. Dubois.

(4) Une voie reste cependant ouverte — très empruntée —, celle du choix d'un pseudonyme derrière lequel l'écrivain peut dissimuler son double jeu et son implication dans une production triviale, souvent «alimentaire» : Ajar/Gary, Bruss/Blondel, Cecil Saint-Laurent/Laurent, etc.

Ainsi, au terme du siècle, le champ littéraire opère un renforcement de son économie interne : fonctionnant sur le double principe de la distinction et de la division, celle-ci fonde la littérature en espace clos de classement — dont la stratification sanctionne une hiérarchie (symbolique et sociale) — et radicalise les clivages par lesquels ce classement, cette hiérarchie se perpétuent. Dans une telle perspective, les différentes classes de textes apparaissent comme des espaces circulaires, peu communicables entre eux. Est-ce à dire qu'aucun échange ne se produit ? Sans doute des transferts s'effectuent-ils, comme je l'ai suggéré plus haut, qui s'orientent de la sphère restreinte vers les productions de masse, sur le mode de l'imitation par celles-ci des canons esthétiques légitimes. Mais il reste qu'un transfert de cet ordre maintient en l'état voire accentue la relation dominant/dominé instituée entre les deux secteurs de production et n'affecte en rien, par conséquent, le principe même du classement. De plus, il ne se produit qu'en sens unique : les productions restreintes conservent donc leur pureté élitaire ; la trivialité, le mélange persistent comme marques des pratiques dominées.

Dans la foulée de Rimbaud — mais aussi bien de Lautréamont (5) —, c'est aux avant-gardes qu'il reviendra de lever ces barrières distinctives (sans les rompre) et d'activer, entre les différents champs de pratiques, le développement en tous sens de ce que l'on pourrait appeler des *transactions symboliques*. Transactions dont l'enjeu se déplace historiquement, en deux moments (indexant deux statuts de l'avant-garde) : si l'opération est, à l'origine, transgressive et anti-institutionnelle, elle est ensuite neutralisée par le système dont elle compromettait l'économie, pour être mise au nombre des fonctions assumées par un dispositif récupéré : l'avant-garde en tant qu'instance spécifique de l'institution.

2. La rupture par l'intégration

> *« Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive, une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace. »*
> Marinetti, *Le Futurisme*. 1909.

Avant de dégager à grands traits les diverses procédures d'intégration des productions de masse (ou non-littéraires) par les mouvements avant-gardistes, il y a lieu, semble-t-il, de cerner les « conditions de possibilité » d'une telle intégration, qui ne se donne pas d'emblée comme une stratégie. L'hypothèse à l'instant formulée pourrait en effet surprendre, à deux titres au moins :

— En premier lieu, rien ne paraît favoriser une convergence entre deux pratiques dont l'antinomie se marque tant au plan des productions qu'à celui, social, de leur réception : leurs niveaux d'élaboration formelle sont d'évidence antithétiques ; l'une est vouée aux fractions dominantes du corps intellectuel,

(5) Le dispositif parodique des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* orchestre en effet une première déstabilisation de l'ordre symbolique des textes par la voie du plagiat, de la greffe et du collage. Ainsi, en particulier du Chant VI qui, tout à la fois, contamine le poétique par le romanesque et récrit (de façon condensée) *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, auquel Ducasse a très probablement emprunté son pseudonyme. On notera également cet autre phénomène, des plus significatifs : si la sectorisation accrue de l'espace littéraire à la fin du siècle neutralise pour un temps la crise des valeurs symboliques, elle favorise aussi la formation, à brève échéance, d'un nouvel état de crise, dont les signes avant-coureurs sont, d'une part, l'apparition de comportements qui seront au principe de la stratégie avant-gardiste, avec Rimbaud (la poésie-action), Lautréamont (l'intertexte parodique) et Mallarmé (le texte spéculaire) ; d'autre part, l'émergence d'avant-gardes « sans avancée », tels Les Incohérents, qui anticipent à plus d'un titre le dadaïsme (voir Grojnowsky, 1980) : comme si le système secrétait d'emblée l'anti-système.

l'autre à un vaste public doté d'une faible compétence culturelle (6); l'une requiert, dans la lecture, une «lenteur acharnée» (Barthes), l'autre se prête à une consommation-express, très circonstanciée (lecture de voyage, de plage ou de chevet), etc. En somme leur seul critère d'apparentement serait celui de leur égale (mais différente) marginalité quant à la norme institutionnelle. Pour être objectivement effectives, ces oppositions tranchées ne permettent cependant pas de rendre compte du rapport subjectivement noué par les avant-gardes avec les littératures populaires. D'abord, s'illusionnant volontiers sur leur propre vocation de masse, les avant-gardes trouvent en elles l'exemple accompli d'une pratique soustraite aux cercles des élites socio-culturelles: Isou donne le lettrisme pour un «art de la foule»; le surréalisme conçoit le texte automatique comme accessible à chacun – pourvu qu'il résiste aux pressions de la routine et retrouve en lui l'universelle faculté poétique; Dada affirme, en niant la notion d'art, que tout le monde est artiste. Ensuite, de l'éloge futuriste de la vitesse au cri primordial des lettristes, en passant par l'improvisation dada et l'automatisme surréaliste, c'est un même culte de l'instinctif, du spontané: une même illusion d'échapper aux conformismes culturels par un refus du mesuré, du concerté. De là cette célébration des textes populaires, en tant qu'ils s'écrivent sous l'impulsion d'un imaginaire débridé, qui tient tout à la fois à leurs impératifs de production (7) et à leur distance libératoire envers les codes dominants.

– En second lieu, l'opération de reprise semble peu compatible avec la démarche avant-gardiste, dont l'une des stratégies fondatrices consiste à proclamer une rupture radicale vis-à-vis du passé et du patrimoine culturel perçu comme une entrave à l'émergence de la nouveauté. A bien y regarder, il apparaît toutefois que cette amnésie toujours se combine avec une anamnèse non moins puissante, en un double mouvement de désaveu et de reconnaissance du passé. Désaveu de toute ascendance: nous sommes au début, sans héritage; reconnaissance: il n'y a rien avant nous hormis quelques-uns qui déjà, imparfaitement, nous annonçaient, nous appelaient du fond de l'histoire. Ainsi du panthéon d'ancêtres prestigieux (à l'épitaphe publicitaire) que Breton enchâsse dans son premier *Manifeste* (1963: 36-39). Cependant, cette tactique de ré-inscription des avant-gardes dans l'histoire – qui les prémunit partiellement contre leur assimilation réductrice à un simple phénomène, passager, de mode – détermine au surplus un effet de subversion dès lors qu'elle leur assigne pour antécédents ceux-là mêmes que l'histoire littéraire ne retient qu'en ses marges, les écrivains «maudits» ou populaires: ainsi s'élabore un héritage oblique et décentré, porteur d'une puissante ironie du patrimoine légitime.

---

(6) Si les intellectuels pratiquent volontiers le polar, la S.F., le fantastique et, depuis peu, la B.D., c'est au titre, le plus souvent, d'une lecture de loisir et de distraction. Cependant, dans la ligne de l'hypothèse défendue ici, tout indique que ces lectures, par «l'élite», des productions triviales s'est développée d'une part après la cooptation et l'assimilation de ces productions par l'avant-garde (lisait-on, parmi la classe intellectuelle, *Fantômas* ou Eugène Sue *avant* le surréalisme?); d'autre part, en raison de leur transformation consécutive à celles-ci: de Bécassine à Gotlib, la distance est grande, de même que de Gaboriau à Manchette ou Japrisot (l'effet Robbe-Grillet, avec *Les Gommes*, aura sans doute été déterminant).

(7) La parution quotidienne en feuilleton impose en particulier un rythme haletant d'écriture, proche de l'automatisme, un coup de théâtre à chaque épisode, un récit extrêmement cadencé (lié à la nécessité de «tirer à la ligne»), etc.

2.1. La dé-valeur

Entendons par là l'entreprise de dévalorisation des canons esthétiques consacrés ou le retournement dialectique de la légitimité, par quoi les avant-gardes visent à saper l'ordre littéraire établi : aux valeurs reçues (ou aux écrivains les représentant) sont opposées les «valeurs» exclues, celles-ci étant appelées à se substituer à celles-là. A ce niveau, on distinguera entre deux modalités particulières, d'inégale subtilité : d'une part, la célébration (manifestaire) des littératures proscrites ; d'autre part, la reprise textuelle de formes ou de contenus qui leur sont propres.

Ici encore, le *Manifeste du surréalisme* constitue un exemple privilégié (8). Futur préfacier du *Melmoth* de Maturin (ré-éd. Pauvert), Breton y décerne au roman gothique un vibrant éloge, dont l'impact provocateur se mesure au fait que cette promotion d'un genre non-légitime s'opère en contrepoint d'une mise en cause violente d'un genre dominant — le roman réaliste ou psychologique — et d'auteurs éminemment reconnus, tels Dostoïevsky, Proust, France ou Gide :

> *«Dans le domaine littéraire, le merveilleux seul est capable de féconder des œuvres ressortissant à un genre inférieur tel que le roman et d'une façon générale tout ce qui participe de l'anecdote.* Le Moine, *de Lewis, en est une preuve admirable. Le souffle du merveilleux l'anime tout entier.»* (1963 : 24).

> *«(Ces «cadres» merveilleux) coïncident avec une éclipse du goût que je suis fait pour endurer, moi qui me fais du goût l'idée d'une grande tache. Dans le mauvais goût de mon époque, je m'efforce d'aller plus loin qu'aucun autre. A moi, si j'avais vécu en 1820, à moi «la nonne sanglante».»* (1963 : 26)

Sous une telle impulsion, la démarche traversera toute l'histoire du mouvement, ponctuée par deux jalons considérables : d'abord, en 1923, cette double page de *Littérature* qui, sous le signe *«ERUTARETTIL»* (manifestant l'inversion des valeurs), dispose une constellation de noms, diversement typographiés, parmi lesquels, à côté de références attendues, on repère entre autres les noms de Lewis, Mathurin (sic), Sue, Fantômas, souvent frappés en caractères plus gras que les noms prestigieux de Pascal, Rousseau ou Chateaubriand. Ensuite, le célèbre programme de lecture lancé en 1931 et marquant, selon deux colonnes *(LISEZ/NE LISEZ PAS)*, une prédilection exclusive à Lewis, Maturin, Borel ou Allais contre Vigny, Lamartine ou Proust (9). De cette célébration à rebours participent également le privilège accordé, parmi les écoles reconnues (dont la romantique), aux «petits» contre les «grands» (Borel, Lacenaire, Forneret, Bertrand *vs* Vigny, Musset, Lamartine) ou l'intérêt témoigné aux «grands» quand ils sont «petits» (Hugo et ses tables tournantes, Balzac et ses contes fantastiques).

Plus subtile que cette simple opération de classement/déclassement me paraît celle qui consiste à détourner, pour les greffer en textes, des matériaux inhérents aux productions de masse, qu'il s'agisse de thèmes, de formes ou de techniques spécifiques. Détournement selon plusieurs modes, parmi lesquels :

— *la récriture intégrale :* seul cas avéré, à ma connaissance, celle du *Moine* de Lewis par Artaud ;

---

(8) Pour une analyse institutionnelle du *Manifeste*, on se reportera à mon article : «Stratégies d'argumentation et argumentation stratégique dans le premier *Manifeste du surréalisme*» (1984).

(9) On trouvera une reproduction de ces deux placards surréalistes dans l'ouvrage de José Pierre (1980) respectivement aux pp. 12-13 et 202.

— *le pastiche ou l'emprunt de topoï emblématiques :* ainsi, dans le *Manifeste du surréalisme,* la métaphorisation du groupe en « *château* dont la moitié n'est pas forcément en ruine » (1963 : 26) ou le « Colloque des armures » par lequel Breton ouvre son *Introduction sur le peu de réalité* (1970 : 9-12) (10) ;

— *la reprise de formes ou de techniques :* entre autres exemples, les chansons et comptines de Soupault ou Desnos (lequel prononce en 1933, à la radio, une *Grande complaine de Fantômas) ;*

— *le dévoiement de schémas narratifs : Les Gommes* et *La Jalousie* de Robbe-Grillet, en tant que leurs dispositifs renvoient, respectivement, au roman policier et au roman colonial ;

— *la reprise de contraintes de production : Paradis* de Sollers, écrit et publié en feuilleton dans *Tel Quel.*

Si la promotion manifestaire des littératures marginales entendait simplement déjouer l'économie traditionnelle des valeurs, on perçoit qu'ici les enjeux sont d'une autre nature et les effets subversifs d'une autre efficace. En leur empruntant certains stéréotypes ou schèmes fonctionnels, les textes d'avant-garde s'octroient sans doute les signes de leur exclusion institutionnelle mais, surtout, tendent à inverser l'un des rapports établis entre les deux champs de production : dès lors qu'une pratique relevant de la sphère légitime se donne pour modèles ces littératures dites triviales, la relation d'imité/imitant — qui sanctionne, comme on l'a vu, celle de dominant/dominé — se trouve en effet altérée dans son univocité ; de plus, si la transaction reste à sens unique, son fonctionnement inversé introduit dans la sphère cultivée, en affectant la plus élitaire de ses pratiques, le régime du mélange et de l'impureté, marques auparavant exclusives des productions de masse. (A ce propos, il est intéressant de noter que l'un des reproches récurrents adressés aux textes d'avant-garde porte précisément sur leur dimension hétéroclite, tenue pour vulgaire ou considérée comme faisant obstacle à la transmission d'un sens cohérent : leur impureté compromet en somme l'ordonnance attendue des discours et des significations).

2.2. L'outre-clôture

Les transactions envisagées jusqu'ici demeuraient internes à l'espace symbolique, dont elles transgressaient les codes de classement ; à ce stade, l'impureté des productions avant-gardistes procède d'une collision entre des niveaux inégalement légitimes du langage littéraire. Si une telle opération perturbe les dispositifs de distinction, elle n'induit à vrai dire qu'un dysfonctionnement mineur, aisément neutralisable par le système. Sans doute est-ce moins le cas de la démarche suivante, qui articule, au prix d'une effraction de la clôture institutionnelle, des langages préalablement distincts. Ainsi les avant-gardes font communiquer entre eux des champs qui fonctionnent, en principe, comme des espaces clos et homogènes : collusion entre différents champs esthétiques (littérature/arts plastiques/musique/cinéma) ou entre champs esthétiques et non-esthétiques (médias/politique/science/philosophie). Sous pareil angle — à titre d'exemple —, leur extrême politisation, qui rompt par ail-

(10) En privilégiant le roman gothique, les surréalistes ont en outre recours à une classe de textes déjà marginalisée à l'intérieur du domaine fantastique : romans dits « frénétiques », ils relèvent en effet, le plus souvent, du fantastique « expliqué », peu prisé par les amateurs du genre, et abondent en scénarios ou situations mélodramatiques (d'où leurs fréquentes adaptations au théâtre populaire).

leurs avec le mythe du désengagement, de même que leurs fréquents recours au savoir scientifique, sont analysables en termes d'effets concertés d'interpénétration de champs (politique/science/discours esthétique). On notera cependant que cette stratégie ne fait qu'exploiter, en les activant, deux propriétés du champ littéraire lui-même : doté d'une autonomie toute relative et d'un code faiblement institutionnalisé (l'idéologie symbolique tolérant mal une régulation explicite), celui-ci n'est pourvu que de frontières floues, qui permettent des intrusions ou des influences issues de champs contigus ; de surcroît, en tant que la langue leur est tout à la fois instrument et objet, les pratiques littéraires s'avèrent toujours susceptibles de relayer ce que la langue véhicule par ailleurs : si l'écrivain est inévitablement engagé, il le doit peut-être aussi à ce qu'il manie un mode d'expression non spécifique et dont la portée transitive reste toujours active, en dépit de l'opacité du message esthétique.

De cette stratégie d'outre-clôture, le *ready-made* est l'emblème par excellence : il s'introduit en effet dans le circuit culturel comme un objet déviant, un surcroît plus ou moins intégrable. L'enjeu principal de cette opération inaugurée par Marcel Duchamp est, à l'évidence, de dénoncer l'arbitraire de la valeur en élevant au statut d'œuvre d'art un objet à priori dénué de toute marque esthétique et sur lequel, idéalement, aucun travail — au-delà du geste initial du choix et de la signature — n'exerce une transformation qualitative.

Si le ready-made intégral connaît peu d'exemples en littérature (11), le *ready-made aidé* y foisonne d'abondance, pratiqué notamment par les dadaïstes, avec une intention explicite de subversion. En voici le protocole, décrit par Tzara :

> *« Pour faire un poème dadaïste*
> *Prenez un journal.*
> *Prenez des ciseaux.*
> *Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.*
> *Découpez l'article.*
> *Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.*
> *Agitez doucement.*
> *Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.*
> *Copiez consciencieusement*
> *dans l'ordre où elles ont quitté le sac.*
> *Le poème vous ressemblera.*
> *Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.* (1963 : 64).

Initialement, la technique — dont l'exposé tient ici tout à la fois de la recette culinaire et, en son terme, du pastiche d'article critique — vise à générer des objets textuels bâtards, combinant effets de mosaïque et effets d'aléatoire, et instaurant par là même une double rupture quant aux normes de la production littéraire (pureté/valeur-travail). Aussi, dès 1919, les textes se multiplient-ils qui opèrent par collage de coupures de presse ou de slogans publicitaires, dont ils conservent, le plus souvent, les divers corps typographiques, comme autant de signes résiduels de leur origine bricolée. Breton, dont *Mont de Piété*, son premier recueil, se clôt sur pareil assemblage — « Le Corset Mystère »

---

(11) Le cas le plus net est celui de « Pstt » de Breton, qui reproduit un extrait de l'annuaire téléphonique parisien (reprenant les abonnés au nom de Breton) ; seuls le titre et une signature sont ajoutés au « texte » original (1966 : 49-50).

(1966 : 32) –, en donnera à son tour la recette et l'exemple dans son *Manifeste,* au nombre des techniques fondamentales de l'écriture surréaliste (1963 : 56-59). Quant aux lettristes, renchérissant sur les dadaïstes, ils privilégieront, comme on sait, les bricolages insensés et les collisions de purs signifiants, de toutes origines. Plus près de nous, Butor, avec *Mobile* articule *en vue d'une représentation totale* des États-Unis, des textes publicitaires, des extraits de catalogues ou encore des articles de la constitution américaine.

A cette catégorie du ready-made aidé s'apparente celle, nombreuse, des *faux-ready-made.* Il s'agit en quelque sorte d'un artefact qui se donne pour un déjà-fait, selon une démarche qui réside en la création, de toute pièce, sur un modèle non-littéraire, de textes que l'on présente ensuite comme des emprunts véridiques. En ce cas, l'outre-clôture est purement fictive, mais non dépourvue, pour autant, d'effets critiques. Se joue là une dérision du rituel littéraire, par un dévoiement (ironique) de la valeur-travail : le travail requis par ce type de textes procède en effet, pour l'essentiel, à son propre effacement. Déjà Breton, avec « Une maison peu solide » avait parodié le discours du fait-divers (1966 : 30-31) (12). Voyez également D. Roche qui « reproduit », dans *Louve basse* (1976), des « enregistrements » de coïts ou de dialogues érotiques. Mais, à la suite de Queneau – dont *Le Chiendent* comporte une séquence pastichant des extraits de presse et des réclames (1933 : 241-246), c'est à l'un des principaux animateurs de l'Oulipo qu'il est revenu d'exploiter en tous sens la technique : à G. Perec dont *La vie mode d'emploi* orchestre un complexe dispositif de citations trompeuses et de plagiats-canulars, parmi lesquels un « catalogue d'outils de décoration » où l'initié, paraît-il, repère les noms anagrammatisés des adeptes de l'Oulipo (1978 : 102-106).

Lorsqu'elle déborde le domaine verbal, la pratique du collage, enfin, génère des objets polymorphes, indécidables – monstres de langages, relevant de plusieurs modes d'expression et qui sont, en somme, les figures-limites, par l'excès, de la stratégie ici décrite : la partition musicale ou l'écriture braille rompent l'alignement du texte *(Compact,* de M. Roche, 1966) ; les techniques du cinéma infléchissent l'écriture romanesque *(L'immortelle,* « ciné-roman » de Robbe-Grillet, écrit plan par plan) ou vice-versa *(L'Homme atlantique* de Duras, « film » où un texte se lit en voix off par delà un écran vierge d'images) ; le roman-photo s'associe à la BD pour composer un poème visuel (ci-contre, « Tragic » de Breton – reproduit d'après Bédouin, 1970).

(12) La marque de la parodie est en l'occurrence l'intervention, parmi les acteurs de l'anecdote, d'un certain Guillaume Apollinaire.



André Breton : Tragic, à la manière des « comics », 1943.

Dans ce dernier cas, l'indécidabilité touche à son comble dans la mesure où la stratégie d'outre-clôture (fusion verbal/iconique) s'associe étroitement à celle de la dé-valeur (usage de techniques propres à deux genres dominés) (13).

Pour conclure sur ce point, on notera que l'extrême fortune, par delà ses initiateurs, de la pratique du ready-made (et variantes) ne doit pas dissimuler qu'elle voie peu à peu, au cours de son évolution, sa portée anti-institutionnelle s'infléchir vers d'autres effets. En dépit de ses dénégations, le surréalisme, par exemple, substitue au collage hasardeux et dérisoire prôné par Tzara un collage plus concerté, dont l'enjeu proprement esthétique n'est pas douteux ; aussi est-il neutralisé à son tour : l'effet poétique (ou totalisateur) dont on l'investit, le rentabilise au plan littéraire. Désormais, à s'insérer dans le champ symbolique, le ready-made y gagne davantage la qualité d'objet culturel à part entière qu'il ne disqualifie les objets culturels reconnus.

3. L'intégration de la rupture

> « *Les institutions... Les institutions gagnent toujours... A la fin, c'est toujours la mort, c'est-à-dire les institutions, qui gagne... Ah, le martyre de l'hérésie assumée, quelle blague... C'est le dogme qui compte, l'orthodoxie... Mais on ne peut pas dire ça...* ». Ph. Sollers, *Femmes,* 1983.

Jusqu'ici les transactions activées par l'avant-garde ont été analysées en termes de stratégies de déstabilisation de l'économie littéraire ; à ce titre, elles participent d'une démarche plus fondamentale, programmée par le dadaïsme et visant à saper l'institution par un double travail de dévoilement/dévoiement opéré sur ses mécanismes de fonctionnement (14). Toujours est-il, cependant, que les contre-valeurs suscitées par elles conservent mal leur radicalité initiale et subissent, à plus ou moins long terme, une banalisation réductrice, qui permet leur assimilation par le système ; ainsi, entre autres, du ready-made et du collage, intégrés parmi les procédés littéraires possibles, ou des textes marginaux, auxquels une place, fût-elle secondaire, sera accordée dans les anthologies ou histoires de la littérature.

L'habitude voudrait qu'ici l'on conclue à un simple effet de récupération. Pour être très reçue, une telle explication ne satisfait guère : elle est tout à la fois réductionniste et suspecte. Réductionniste en ce qu'elle ne perçoit dans cette assimilation qu'une pure opération régulatrice, attestant la force instituante d'un système qui modifie sans être modifié. Suspecte parce qu'elle relaie, implicitement, l'une des stratégies du discours avant-gardiste lui-même, lequel se prête volontiers un pouvoir performatif lorsqu'il appelle à transgresser les codes symboliques et tend, par là, à susciter l'illusion qu'il se prononce hors institution ; de même, la conception qui voue les déviances à la fatalité d'une récupération dernière, postule qu'elles parviennent à excéder le clôture du système, *puisque aussi bien il y a lieu de les récupérer tôt ou tard.*

---

(13) Marcel Duchamp avait également imaginé un « ready-made » inversé, qui eût consisté à utiliser, par exemple, un Rembrant comme planche à repasser. Le détournement d'un texte littéraire à des fins non-esthétiques serait un cas de ready-made inversé — ou encore la suggestion (venimeuse) de Boris Vian : se servir des œuvres complètes de Jules Romains comme d'un tabouret...

(14) Sur ce point, cf. mon article « Avant-garde et institution littéraire. Sur quelques stratégies fondatrices », à paraître dans les Actes du Congrès de Groningen, *Italie-France : Vitalité et contradictions de l'avant-garde,* chez Corti.

On le voit, la question sous-jacente à la problématique des récupérations n'est autre que celle, insistante, du statut de l'avant-garde vis-à-vis (au sein) de l'appareil littéraire. A ce propos, il me paraît qu'il faut distinguer entre deux statuts historiques (d'inégale durée) : en effet, si l'avant-garde surgit avec le dadaïsme comme une contestation radicale de l'ordre symbolique, elle a cependant été très tôt intégrée par l'institution, au titre d'instance nouvelle. Intégration dont le principal opérateur fut, à coup sûr, le surréalisme. Liquidateur du dadaïsme, celui-ci a, en effet, neutralisé par la même occasion le projet anti-institutionnel dont son rival était porteur (15). Divers signes éloquents l'indiquent : ainsi qu'il rende droit à la productivité symbolique contre le nihilisme stérile de Dada, et qu'il restaure une pratique idéaliste de l'écriture (créditée de nouveaux enjeux) ; qu'à l'inverse de son prédécesseur, éparpillé en revues très éphémères, il se centralise sur un organe durable et unique ; enfin et surtout que sa stratégie éditoriale le porte à recourir aux maisons les plus reconnues — tel Gallimard qui diffuse par ailleurs la revue *Littérature* —, alors que le mouvement de Tzara s'était, quant à lui, montré soucieux de rester en marge des réseaux légitimes.

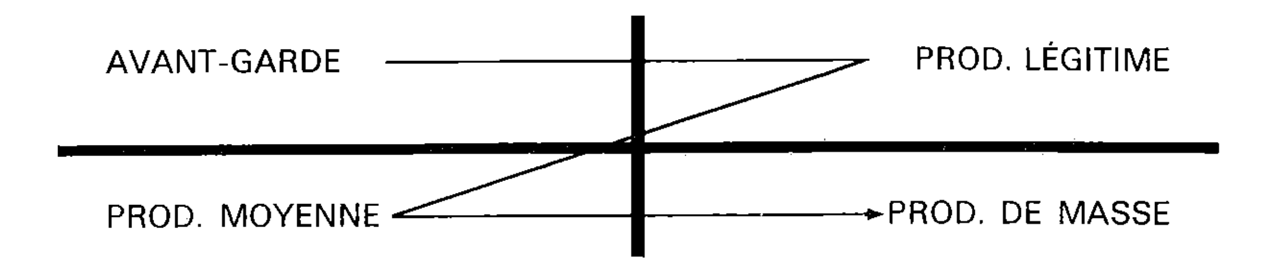
Précisons à cet endroit que la démarche — qui sera celle aussi du lettrisme ou de *Tel Quel* — répond aux sollicitations des éditeurs eux-mêmes, qui veilleront à réserver aux productions d'avant-garde des collections spécifiques. Ceci appelle deux remarques : d'une part, si le surréalisme a précipité d'entrée de jeu son institutionnalisation en pénétrant dans le circuit culturel par le biais des des instances légitimes, ses successeurs contribueront, en l'imitant pour la plupart, à renforcer leur ancrage *dans* le système ; d'autre part, s'il est certain, du côté des éditeurs, qu'en ouvrant des collections d'avant-garde, ils visent à s'octroyer le bénéfice légitimant du « risque », leur stratégie atteste au premier chef l'intérêt désormais accordé par l'institution à ses agents en rupture : *pour cela même qu'ils animent l'espace où s'originent ses procès de relance symbolique.*

Sans doute l'enjeu immédiat de cette assimilation institutionnelle a-t-il été de surmonter la crise dont le dadaïsme fut le violent catalyseur ; mais elle a répondu avant tout, semble-t-il, à une exigence d'ordre économique, liée notamment à l'activation, après la première guerre, des effets d'obsolescence (en matière de biens symboliques ou autres). Activation d'autant plus menaçante pour l'institution littéraire qu'elle est un système dont le fonctionnement requiert en particulier des phases de transition, au cours desquelles une légitimité puisse provisoirement se codifier (par cristallisation en dogmes de l'esthétique dominante) ; aussi a-t-elle été conduite à doter la sphère restreinte d'une instance supplémentaire, dont la fonction essentielle est de dynamiser les processus transformateurs et d'alimenter en formes « neuves » les circuits de production. Dans cette perspective, le dispositif avant-gardiste intervient dans le système pour le préserver de toute sclérose. Cependant, si l'initiative de la relance lui est accordée, le bénéfice lui en est, à terme, enlevé un profit des instances traditionnelles. D'où cette obsolescence remarquable des mouvements d'avant-garde : groupes réduits assumant par délégation une évolution accélérée et par là soumis à de fréquentes ruptures et ré-orientations, ils sont voués à une quête effrénée de la novation, mais dont les produits sont détournés : « récupérés » par les autres secteurs de production.

---

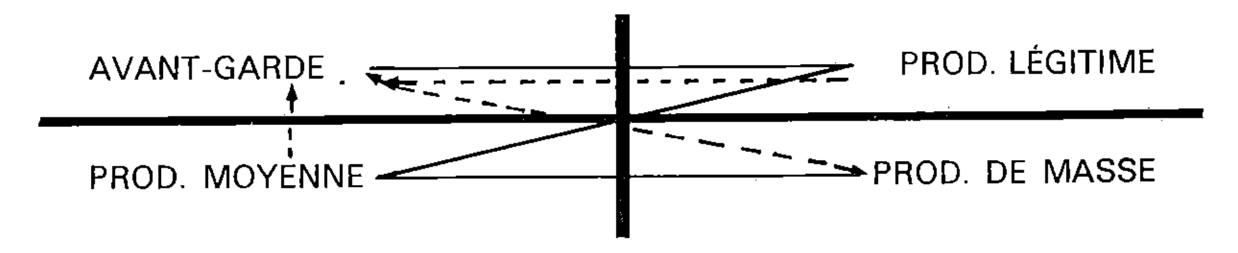
(15) Sur la liquidation surréaliste du dadaïsme, voir « Approche institutionnelle du premier surréalisme » (Durand, 1983).

Sous pareil angle, les «récupérations» apparaissent comme des transactions symboliques d'un type particulier, par lesquelles des matériaux inhérents aux avant-gardes se déplacent en premier lieu vers la production légitime, pour transiter ensuite par la production moyenne et atteindre, de façon très tardive et abâtardie, les productions de masse. Soit le schéma suivant :



Ainsi, étudiant les prix littéraires de 1974, J. Bessière a montré que la production moyenne hérite elle aussi de certaines techniques d'avant-garde, tel *l'effet de miroir* indexé par les romans primés sur un *effet littérature* fortement stéréotypé (1981 : 14). (Un tel phénomène voit sans doute ses effets redoublés dès lors que des écrivains d'avant-garde sont primés, comme G. Perec ou M. Duras). De la même manière, des analyses concrètes pourraient faire apparaître que des techniques d'écriture comme l'automatisme surréaliste, narratives comme l'éclatement du récit ou le monologue intérieur, ont été tour à tour intégrées et infléchies par les diverses instances de production, chacune d'elles formant relais ou médiation.

Si l'avant-garde possède effectivement cette capacité de dynamiser l'évolution du champ en alimentant ses circuits de production, sans doute la doit-elle, avant tout, à ce qu'elle fonctionne, comme on l'a vu, en tant qu'espace lui-même traversé en tous sens par une profuse circulation intertextuelle : en tant qu'instance de communication entre les différentes pratiques scripturales. C'est notamment en articulant celles-ci au mépris des distinctions institutionnelles qu'il réduit l'entropie suscitée par leur cloisonnement circulaire. Par ailleurs, il semble que ses produits «spécifiques» peuvent d'autant mieux se prêter à une assimilation par les autres instances du système, qu'ils s'avèrent issus d'un travail exercé sur des produits — formes ou contenus — relevant originairement de ces mêmes instances (sa stratégie de reprise ne se limite pas aux seules littératures de masse, mais affecte également les productions légitimes, moyennes ou d'autres avant-gardes). Aussi y a-t-il lieu de compléter le schéma des transactions symboliques, pour faire apparaître cette circulation première, orientée *vers elle :*



L'un des facteurs de la «récupération» consisterait, par conséquent, en une ré-appropriation, par les différents secteurs, de leurs propres biens. Est-ce à dire qu'il se produit, circulairement, un retour inchangé du même ? Aucune-

ment : les objets de la transaction ont été soumis, dans le dispositif avant-gardiste, à une transformation parfois radicale, neutralisant leur stéréotypie et les investissant de nouvelles propriétés dynamiques.

A défaut de pouvoir en analyser ici les modalités précises, on relèvera, pour conclure, que cette transformation s'opère essentiellement selon des procédés parodiques. Comme si le système ne pouvait surseoir à sa sclérose qu'en déléguant à ses avant-gardes la tâche de dévoyer les modèles institués.

RÉFÉRENCES

ANGENOT, Marc
1984 «Ceci tuera cela, ou : la chose imprimée contre le livre», *Romantisme,* 44, 83-103.

BEDOUIN, Jean-Louis
1970 *André Breton* (Paris : Seghers).

BESSIERE, Jean
1981 *Création romanesque et socio-dynamique culturelle* (Paris : Lettres modernes).

BOURDIEU, Pierre
1972 «Le marché des biens symboliques», *L'Année sociologique,* XXII, 43-126.

BRETON, André
1963 *Manifestes du surréalisme* (Paris : Gallimard, «Idées»).
1966 *Clair de terre* (Paris : Gallimard, «Poésie»).
1970 *Point du jour* (Paris : Gallimard, «Idées»).

CAZENEUVE et al.
1972 *La Sociologie* (Verviers : Gérard).

DUBOIS, Jacques
1978 *L'Institution de la littérature* (Paris-Bruxelles : Nathan-Labor).

DURAND, Pascal
1983 «Approche institutionnelle du premier surréalisme (1919-1924», *Pratiques,* 38, 27-53 (en coll. avec J.-P. Bertrand et J. Dubois).
1984 «Stratégies d'argumentation et argumentation stratégique dans le premier *Manifeste du surréalisme*», dans *Argumentation et valeurs,* Actes du V[e] colloque d'Albi, 199-220.

GROJNOWSKY, Daniel
1980 «Une avant-garde sans avancée : «Les Arts incohérents» 1882-1889», *Actes de la recherche en sciences sociales,* 40, 74-86.

PEREC, Georges
1978 *La vie mode d'emploi* (Paris : Hachette).

PIERRE, José
1980 *Tracts surréalistes et déclarations collectives* (Paris : Losfeld).

QUENEAU, Raymond
1933 *Le Chiendent* (Paris : Gallimard).

RIMBAUD, Arthur
1972 *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, «Pléiade»).

ROCHE, Denis
1976 *Louve basse* (Paris : Seuil).

ROCHE, Maurice
1966 *Compact* (Paris : Seuil).

TZARA, Tristan
1963 *Sept manifestes dada* (Paris: Pauvert).